Noves aportacions a l'entorn de Josep Maria Barnadas i Mestres (1867-1939): classicisme i modernitat d'un escultor a cavall de dos segles

Xavier Soler Àvila

Historiador de l'art. xsoler@bnc.cat

Resum

Aquest article treu a la llum dos quaderns de Josep Maria Barnadas i Mestres (Barcelona, 1867 - Alella, 1939) corresponents a la seva etapa com a alumne d'Ensenyances d'Aplicació a l'Escola de Belles Arts de Barcelona a partir dels quals podem conèixer alguns dels seus primers dibuixos, així com aproximar-nos a la probable influència pedagògica per aquells anys de Léon Charvet, en qualitat d'autor d'un dels manuals per a alumnes i professors de l'assignatura d'Arts Suntuàries. Un tercer quadern, aquest de comptes, situa Barnadas, ja cap al final de la seva trajectòria, a la reforma de Josep Goday i Casals de la Casa de l'Ardiaca per tal de convertir-la en part de l'Arxiu Històric de la Ciutat, i on participà amb diversos treballs d'escultura aplicada per a la reforma del pati. També s'inclouen a l'article alguns aspectes d'interpretació i contextualització que a la primera monografia sobre l'escultor potser mancaven, alhora que es donen a conèixer noves informacions disperses i altres aspectes biogràfics significatius que sumen en el coneixement de la seva vida i obra.

Paraules clau: Josep Maria Barnadas i Mestres / Barcelona / Alella / escultura / escultura arquitectònica / medallística / Modernisme / classicisme / naturalisme / simbolisme / Escola de Belles Arts de Barcelona / arts decoratives / Léon Charvet / Casa de l'Ardiaca / Arxiu Històric de la Ciutat / Josep Goday i Casals / Agustí Duran i Sanpere.

Resumen

Nuevas aportaciones entorno a Josep Maria Barnadas i Mestres (1867-1939): clasicismo y modernidad de un escultor a caballo entre dos siglos

Este artículo saca a la luz dos cuadernos de Josep Maria Barnadas i Mestres (Barcelona, 1867 - Alella, 1939) correspondientes a su etapa como alumno de Enseñanzas de Aplicación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona a partir de los cuales podemos conocer algunos de sus primeros dibujos, así como aproximarnos a la probable influencia pedagógica por aquellos años de Léon Charvet, como autor de uno de los manuales para alumnos y profesores de la asignatura de Artes Suntuarias. Un tercer cuaderno, este de cuentas, lo sitúa, ya hacia el final de su trayectoria, en la reforma de Josep Goday i Casals de la Casa del Ardiaca para convertirla en parte del Archivo Histórico de la Ciudad, donde participó con diversos trabajos de escultura aplicada para la reforma del patio. También se incluyen en el artículo algunos aspectos de interpretación y contextualización poco desarrollados en mi primera monografía sobre el escultor, a la vez que se dan a conocer nuevas informaciones dispersas y otros aspectos biográficos significativos que suman en el conocimiento de su vida y obra.

Palabras clave: Josep Maria Barnadas i Mestres / Barcelona / Alella / escultura / escultura arquitectònica / medallística / modernismo / clasicismo / naturalismo / simbolismo / Escuela de Bellas Artes de Barcelona / artes decorativas / Léon Charvet / Casa de l'Ardiaca / Archivo Histórico de la Ciudad / Josep Goday i Casals / Agustí Duran i Sanpere.

Abstract

New contributions about Josep Maria Barnadas i Mestres (1867-1939): classicism and modernity of a sculptor at the crossroads of two centuries

This article brings to light two notebooks by Josep Maria Barnadas i Mestres (Barcelona, 1867 - Alella, 1939) corresponding to his time as a student of Application Teaching at the School of Fine Arts of Barcelona from which we can learn some

of his first drawings, as well as approaching to the probable pedagogical influence of Léon Charvet in those years, as the author of one of the manuals for students and teachers of the Sumptuary Arts subject. A third notebook, this one of accounts, places him, towards the end of his career, in the Josep Goday i Casals reform of the Casa de l'Ardiaca to make it part of the Historical Archive of the City, where he participated with works of sculpture applied for the reform of the courtyard. Also included in the article are some aspects of interpretation and contextualization that were perhaps missing in my first monographic study on the sculptor, while new scattered information and other significant biographical aspects are disclosed and added to the knowledge of his life and works.

Keywords: Josep Maria Barnadas i Mestres / Barcelona / Alella / architectural sculpture / medallist / Modernism / Classicism / Naturalism / Symbolism / Barcelona School of Fine Arts / Decorative arts / Léon Charvet / Casa de l'Ardiaca / Historical Archive of the City / Josep Goday i Casals / Agustí Duran i Sanpere.

Com molts altres artistes catalans, Josep Maria Barnadas i Mestres (Barcelona, 1867 – Alella, 1939) segueix sent encara poc reconegut malgrat la presència i el prestigi assolits en un període cabdal com la darrera dècada del segle XIX i la primera del XX, havent participat a importants exposicions de l'època i tingut una presència sostinguda en el temps a publicacions especialitzades d'aquells anys i, evidentment, amb una obra escultòrica de primera línia que podem trobar a alguns dels edificis més notables del Modernisme català. La monografia publicada a aquest mateix butlletí gràcies que la seva família va facilitar-me l'accés a la documentació original de què disposaven aleshores,[1] i l'article que em van encarregar des del Museu de Granollers,[2] als que podem afegir la veu per al *Diccionario Biográfico Español* basada en aquells dos estudis,[3] així com l'article sobre la seva empremta com a escultor funerari,[4] han pretès establir una base per al coneixement d'un escultor que, com veurem, encara té molt a dir-nos.

Pel que fa als estudis generals d'escultura, no ha estat fins a la publicació d'*El Modernisme, a l'entorn de l'arquitectura* vol. II (2002) quan s'ha començat a valorar el paper d'escultors com ell, esmentat i reproduït al capítol sobre escultura aplicada a l'arquitectura, que fou una de les seves vessants més destacades.[5] Tanmateix, recents investigacions publicades des de l'UAB, des de la mateixa RACBASJ o, molt especialment, des del grup d'investigació GRACMON de la UB, han posat sobre la taula com cal investigar encara respecte de l'escultura catalana moderna,[6] oferint-me també nous punts de vista i valuoses eines d'interpretació en afrontar aquesta nova volta sobre Barnadas.

[1] Soler Àvila (2002). En l'avenç de la seva biografia artística segueix sent cabdal el concurs de la família Barnadas, que amablement m'ha fet a mans la documentació recentment trobada. Remeto el lector a aquesta monografia, de la qual faré esment puntual en notes a peu de pàgina quan sigui pertinent o per a referir alguna modificació o reinterpretació, i a la qual ja hi havia implícit un estat de la qüestió historiogràfic. Crec adient també expressar l'enorme gratitud que mereix una obra com la de Feliu Elias (1926, 1928), realitzada des d'una relativa contemporaneïtat respecte a molts dels escultors modernistes que inclou al seu diccionari el qual és, i seguirà sent, un referent historiogràfic ineludible.

[2] Soler Àvila (2005). El segon treball encarregat pel Museu de Granollers em va permetre aprofundir en la seva obra a la capital del Vallès Oriental.

[3] Soler Àvila (2010).

[4] Soler Àvila (2019). On desenvolupo algunes informacions prèvies del Barnadas escultor funerari.

[5] Marín (2002). Cal no oblidar, tanmateix, el volum IV d'aquesta obra relatiu a l'art escultòric i a la crítica d'art modernistes, com a darrera gran aportació de caire general sobre l'escultura modernista catalana.

[6] Les aportacions al Congrés Internacional Esculpint l'escultor, 10 i 11 de novembre de 2016, organitzat pel Grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona, i realitzat com a acte final del projecte de recerca "Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica", finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat, i moltes d'elles publicades per la UB, han esdevingut una fita per a l'estudi de la història de l'art escultòrica catalana moderna per tal d'afrontar noves investigacions i necessàries revisions d'autors, obres i moviments des de molts altres angles, com l'ensenyament artístic a partir de les diferents assignatures (indumentària, guixos, etc...), els discursos de l'acadèmia, els repertoris publicats, etc.

Treballs a propòsit de la seva tasca com a creador de models per a medalles,[7] han contribuït també a redimensionar la seva empremta, vessant coneguda gràcies a un article de Jesús Olano,[8] que va identificar dos models seus de medalla amb la representació de la *Sagrada Família* (S. F.) a l'anvers. El primer d'ells, de format rodó, presenta cinc variants plàstiques (amb detalls que les distingeixen) i cap d'ús (totes són medalles de penjar). Del seu anvers destacarem la figura de Maria, que llueix una expressió i vivacitat vers el nen molt tendre (fig. 1). El segon model és pentagonal, amb desbordant floral pels dos costats superiors i un petit rostre alat eixint de la inferior, així com una orla emmarcant l'escena amb els noms dels personatges representats i un lema. Aquest disseny presenta dues variants d'ús (medalla de penjar i agulla de pit) i cap de plàstica (les dues son iguals). És amb aquesta medalla, d'un declarat disseny *nouveau*, on Barnadas es llueix conjugant amb subtilesa el simbolisme del pentàgon relatiu al matrimoni, la felicitat i la realització, amb la representació de la S. F. (fig. 2), sens dubte un original disseny dins la medallística modernista.



FIGURA 1. Barnadas i Mestres, Josep M., *Medalla Sagrada Família* (c. 1895). A: Olano, 2012: 360 (reproducció de l'autor).



FIGURA 2. Barnadas i Mestres, Josep M., *Medalla Sagrada Família* (c. 1905). A: Olano, 2012: 363 (reproducció de l'autor).

Olano ha pogut datar les que tenen inscrit un any al seu revers (1917 i 1934), i la resta a la primera dècada del segle XX.[9] Fora possible que Barnadas fes alguns models quan la seva vinculació a un centre religiós com Montserrat i per al qual va realitzar diverses de les seves més importants obres a partir de 1892 (any en què va obrar els sis baixos relleus de tema colombí que hi ha a l'abadia) i que

7 Gimeno (2001). Monografia per a l'exposició celebrada al MNAC sobre medallística modernista de la qual l'autor ens ofereix una exhaustiva panoràmica, partint dels seus antecedents a principis del XIX, passant pel descobriment de noves tècniques industrials de producció i arribant als autors de medalla modernista més nostrats, amb un catàleg que va des del 1880 fins al 1930.

8 Olano Puchades (2012).

9 Els reversos de les medalles poden contenir informació que permet datar la seva posada en circulació quan no és possible fer-ho a partir de l'anvers. En cap cas, però, seria aquesta la data de l'encunyament previ dels exemplars o la de creació del model original. Altres exemplars dels dos models exposats per Olano el tenen buit o presenten una subtil decoració floral al seu costat esquerre en forma de mitja lluna, suposem que també dissenyada per Barnadas, deixant la resta d'espai lliure per al client. Altres reversos duen directament una altra imatge, com un Sagrat Cor. Val a dir també que hi ha exemplars de diferents materials i gruixos (argent, alumini, metall blanc), amb l'escena de l'anvers emmarcada o no, de diferents mides i per als tres diferents usos identificats (medalla de penjar, agulla de pit o polsera).

li donarien volada com a escultor.[10] Crec, doncs, que el primer disseny bé podria haver-se creat cap c. 1895, i el pentagonal c. 1905.

Altres estudis en relació al Barnadas viticultor i sindicalista agrari vinculat tant a la Federació Agrícola Catalano-Balear com a la Unió de Vinyaters de Catalunya —de la qual fou administrador general—, com els de Planas i Maresma[11] o el de Mireia Barnadas,[12] així com l'aparició de nova documentació manuscrita i dibuixada per l'artista corresponent als seus inicis com a alumne a Llotja i a un dels seus darrers treballs —i motius principals de la present extensió— sumen també en el coneixement de la seva vida i obra.

L'encaix de Barnadas en l'escultura catalana de finals del XIX i principis del XX

Barnadas pertany a una generació d'escultors que es debatrà entre la continuïtat del naturalisme (en un sentit ample del terme) que ja feia temps que es donava més enllà de la successió canònica d'estils —i que a Catalunya no es va produïr d'una manera massa lineal—, i la modernitat que els nous temps requerien. Els germans Agapit i Venanci Vallmitjana —que marcaran profundament a partir dels anys seixanta del segle XIX l'esdevenir de l'escultura catalana des de molts fronts—, tingueren com a deixebles escultors de diverses generacions. De fet, el mateix Barnadas tingué Agapit com a professor a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. L'ombra dels Vallmitjana fou llarga i amb derivacions tant de la mà d'alguns dels seus deixebles, que crearan, sobretot a partir dels anys vuitanta —dins uns paràmetres d'un naturalisme més o menys anecdòtic o pintoresc— obra tant divergent a la seva, com de ben arrelada al seu mestratge.[13] Si l'escultura de les dècades dels setanta i vuitanta representà de la mà d'escultors nascuts als anys trenta o quaranta com Roig Soler, Nobas, Samsó —de ben segur una inspiració per a Barnadas—, Suñol, Aleu, els mateixos Vallmitjana, Oms, Flotats o Font, una evolució respecte a l'escultura de finals del XVIII i principis del XIX, se seguirà conreant cert gust per l'academicisme i el romanticisme expressats —o recreats— a partir de cert tipus de realisme o naturalisme, els quals esdevindran reiteratius poc abans de la darrera dècada del XIX.

Els precedents immediats als escultors modernistes —els nascuts cap als anys cinquanta—,[14] com Alentorn, Matamala, Atché, Reynés —que encara lluirà cert caire acadèmic heretat del neoclàssic i defuig el naturalisme o l'anecdotisme—, Carbonell —el qual, com Barnadas, també treballà molt per a l'eclèctic arquitecte Enric Sagnier—, Fuxà —deixeble de Nobas i escultor d'un naturalisme temperat—, o el primer Clarasó, que posteriorment serà un destacat *nouveau*, entre d'altres, tots ells, deia, permeten constatar una disparitat plàstica i caràcters ben diferenciats atenent també la naturalesa de cada encàrrec, però no es troba un nexe clar entre ells més enllà del potent llegat d'aquells —especialment Nobas i Vallmitjana— i l'aprenentatge general a Llotja.

[10] Laplana, 2001: 158-159.

[11] Planas i Maresma (2006). Monografia sobre el cooperativisme a Catalunya on queda reflectida exhaustivament l'activitat de Barnadas com a viticultor i membre actiu de diverses associacions agràries catalanes.

[12] Barnadas Ribas (2013). On l'autora situa Barnadas com a personatge cabdal —en qualitat de membre de la Comissió Executiva per a la construcció el 1906 del nou celler d'Alella Vinícola— en la contractació de l'arquitecte Jeroni Martorell per a realitzar el projecte de l'edifici, del qual ens lliura una completa història constructiva.

[13] Dilla, Torras (2020). L'obra dels Vallmitjana ens serveix, crec, com a centralitat secular a partir de la qual comprendre tant el que faran alguns escultors coetanis, deixebles o seguidors seus, o com en divergiran altres del seu tarannà.

[14] Utilitzo aquesta pauta cronològica basada en dècades com a guia orientativa, sabent que hi ha escultors que es cavalquen amb les immediates generacions, i que hi ha alguns —la genialitat dels quals—, ultrapassa qualsevol marc cronològic, tendència o abast d'aquest treball.

Això és, a grans trets, el que hereten els escultors catalans nascuts entre 1860 i 1870, com Nogués, Juyol, Blay, Barnadas, Camps, Arnau, Llimona, Martí, Parera —escultor i acadèmic d'un eclecticisme equilibrat i adaptatiu als corrents proper al barnadià—, o Maillol, un cas a part de classicisme visionari nord-català i que tindrà la seva influència en alguns escultors de següents generacions. Tots ells visqueren en la seva primera maduresa un context propici per a una gran demanda d'escultura, alguna per a nous escenaris derivats tant del desenvolupament del Plà Cerdà com de l'embelliment de les noves residències burgeses —les primeres, les segones i les finalistes— i que anava més enllà d'una obra circumscrita, a més de a l'arquitectura catòlica, a l'art de pleitesia reial, militar o política —al monumental públic, en general, que també pretenia guarnir l'urbs barcelonina—, o a l'escultura de saló o col·lecció. Tal com expressa Benet, els escultors catalans modernistes es van trobar en un encreuament del que, per a ell, pocs en destacarien.[15]

Dels Samsó i Nobas més religiosos, de Carbonell o de Fuxà, Barnadas en serà continuador en aspectes com la sobrietat o la fermesa de línies i volums, de la mateixa manera que també l'inspiraren les obres més nostrades de l'art clàssic històric i que bé coneixeria pels seus estudis i viatges, atansant-se més a un art d'arrel clàssica que no pas hel·lenística. També podem rastrejar a la seva obra el to de les peces religioses dels Vallmitjana, on exhibiren un classicisme més diàfan; ho podem constatar, per exemple, comparant obres d'aquests com la *Verge del Sagrat Cor*, el *Sant Joan de Deu* o el *Sant Simó* del Museu Marés, amb escultures de Barnadas com el *Sant Antoni de Pàdua* (1893) o el *Sant Joaquim* (1903) de Montserrat.

Si bé a la primera monografia vaig expressar que Barnadas s'atansava a cert tipus de naturalisme derivat del seu aprenentatge amb Vallmitjana, ell s'adscriurà més a certa expressió sintètica a la qual hi afegiria, indistintament, inspiracions històriques, naturalistes o simbòliques, però sempre des d'una contenció emocional i plàstica molt calibrada. Ara bé, l'asumpció de nous paràmetres estètics simbolistes en l'art català, com a representació d'idees o associacions des de formes naturalistes, serà clau en la seva immersió en la modernitat de fi de segle. Potser als seus primers anys, amb obres exposades al certamen barceloní de 1891, com per exemple *Guerrita*, es mostrés més proper al realisme, com a retrat d'un personatge viu a l'època,[16] però no trobem estridències notables en ell, exceptuant les que assumirà de manera molt reflexiva i selectiva de les noves tendències *Fin de siècle* i que l'encàrrec li permetés, sobretot a partir del tombant de segle, i dins les quals no semblà trobar-se gens incòmode.

En definitiva, un escultor en actiu durant més de quaranta anys que va transitar des del naturalisme o l'anecdotisme pervivents dels darrers anys vuitanta, fins a expressions que entronquen amb el segle XX i les noves necessitats escultòriques arquitectòniques —no tant lligades ja a la figuració decorativa aplicada—, passant pel simbolisme idealista i de vocació ornamental del canvi de segle. Un

[15] Benet (1949). El llistó de Benet com a crític d'art sol ser més alt de l'habitual. Com ell mateix diu al pròleg del seu text principal augmentat per a aquesta segona edició, la veritable modernitat escultòrica apareixerà als anys seixanta del xix de la mà de Rodin, a la qual seguirà la de Maillol. Benet, 1949: 411: "Transcendentalismo a lo Meunier, sentimentalismo delicuescente a lo Bartholomé, pintoresquismo a lo Trubetzkoi y genial simbolismo alegórico naturalista a la manera de la "Mano de Dios", de Rodin, recogidos en forma gratuita por sensibilidades dotadas de poca potencia escultórica, fueron las plagas de la escultura hispano-americana de fines del siglo XIX y de principios del XX"; a la que podem afegir la catastrofista opinió que li mereix al terrassenc l'escultura de canvi de segle; Benet, 1949: 411-412; "Tampoco puede ser absuelta, de un modo general, de todos estos defectos de época la escultura de José Llimona .../... Es, sin embargo, la figura cumbre de la escultura catalana de fin del siglo XIX y de principios del XX .../... Con la de Llimona, la escultura española emerge de lo tristemente anecdótico provinciano para empezar su vida realmente europea"; de la catalana només en salva —i en part— la del seu admirat Llimona.

[16] Soler Àvila, 2002: 44. A la I'Exposició de Belles Arts de Barcelona (1891) Barnadas exposà, entre d'altres obres, el bust Guerrita. Ara sabem que el títol de l'obra refereix el sobrenom de Rafael Guerra Bejarano, un dels toreros més famosos de l'època.

artista paradigmàtic de la tensió entre classicisme (o tradició) i modernitat i que incorpora novetats a alguns dels seus millors treballs a partir del tombant de segle, sense conflicte aparent i amb una visió i intuïció per a adaptar-se als nous temps, si bé de crisi estètica, en part també de progrés econòmic i de consolidació industrial, i que ell va saber aprofitar tot adoptant una ambivalència artística i industrial que li permeté participar a obres de gran envergadura pel volum i nombre de peces de pedra a tallar i subministrar, en uns anys de deriva estètica en què la seva obra manté un to sense arestes notables, certa serenor central.

Sobre la forma de Barnadas: classicisme, naturalesa, modernitat

El canon de bellesa més expressat per Barnadas en escultura exempta explora la síntesi, adaptació també a bona part del seu repertori, bàsicament religiós, partint d'un classicisme sense estridències que no restarà pas aliè a la modernitat. A moltes de les seves obres de figura exhibeix un cànon escultòric esvelt, allargassat i estàtic, sovint hieràtic, donant protagonisme al caient de les robes per a suggerir lleument l'anatomia. Això es pot constatar a la figura de la *Puríssima* (1902) de marbre de l'actual pastisseria Escribà de Barcelona (fig. 3), amb un subtil i elegant *contrapposto* que deixa entreveure a través de la multiplicació dels plecs verticals de la seva vestimenta, definint gairebé una columna acanalada de roba. Aquesta obra pot ser posada en relació amb la de Llimona (1915) (fig. 4),[17] obra amb un aire clàssic que s'adiria més, en principi, amb el tarannà religiós de Barnadas. Versions anteriors d'aquesta iconografia són, per exemple, les que va fer Agapit Vallmitjana cap a la darrera dècada del XIX, a una de les quals s'allunya de la seva línia més exhuberant i naturalista, prova que la invariabilitat de l'art catòlic era gairebé un dogma (fig. 5). Aquesta iconografia de Vallmitjana presenta algunes similituds amb les de Llimona i Barnadas, especialment amb la del primer, tot i la posició asimètrica de les mans que cerquen expressar un major moviment.[18]

Tot i divergir, les tres representacions encaixen en cert estàndard de modernitat; però de totes elles la de Barnadas és la més innovadora plàsticament, i ho fa des d'un dolç classicisme, arcaïtzant en la seva verticalitat i hieratisme al qual incorpora, a més dels requisits iconogràfics, un lleuger contingut simbolista, de ressons prerafaelites, amb la llarga cabellera rinxolada de reminiscències medievals. A l'altre extrem plàstic podem esmentar la de Joan Samsó de 1881, el model en escaiola de la qual hi ha al Museu del Prado, i que encara arrossega elements de la *vella* escultura, atès que des del seu equilibri formal —i sense recrear-se en la idealitat neoclàssica ni en el detallisme naturalista propi, i també exhaurint-se, d'aquells primers anys vuitanta—, presenta cert aire o remor d'escultura barroca.

La *Puríssima* de Barnadas ens revela, sobretot, com viu amb plena immersió els nous corrents, equatorials a la seva carrera, i a la vegada no renuncia a una personalitat pròpia forjada en el seu aprenentatge, i afegeix un to místic a una iconografia com la *Puríssima* poc comú per aquells anys. Una modernitat que va poder aplicar a una obra religiosa no concebuda per a un centre de culte, sinó per a l'interior d'un comerç de les Rambles de Barcelona, la qual cosa potser li hagués donat una major llibertat d'expressió.

[17] *La Ilustración Artística*, 29 de març de 1915, portada. On podem veure una fotografia de F. Serra de l'escultura que anava destinada al temple de la Sagrada Família de Barcelona.

[18] Rodríguez Codolà, 1947: [46]. On hi ha la reproducció fotogràfica d'una de les versions de Vallmitjana. Tal vegada, podem constatar com quan Vallmitjana es presenta més lligat a un encàrrec religiós i simplifica la seva tendència al naturalisme detallista —al·legòric o anecdòtic—, s'aproxima a síntesi que el connecten amb obres d'escultors com Llimona o Barnadas.



FIGURA 3. Barnadas i Mestres, Josep Maria, *Puríssima* (1902) (fotografia de l'autor).



FIGURA 4. Llimona, Josep, *La Purísima Concepción* (1915). A: La Ilustración Artística (1915), portada (reproducció d'una fotografia de F. Serra).



FIGURA 5. Vallmitjana, Agapit, *Purísima* (c. 1890). A: Rodríguez Codolà, 1947: [46] (reproducció Alex Narbona).

L'esquematització o simplificació dels trets dels rostres en Barnadas respon tant a la seva voluntat d'accentuar devocions amb gestualitats litúrgiques relatives al dol, com a l'oració, la presència davant la divinitat o la mort, expressions ideals per als encàrrecs religiosos i funeraris, els quals cerquen una bellesa sense un *pathos* evident, defugint afectacions, com els del timpà de l'església de P. P. missionistes del Cor de Maria a Gràcia (1906). Allà també incorpora un realisme colpidor, sobretot en el rostre de l'ancià agenollat, i que contrasta amb la dolçor facial de la jove del costat oposat (fig. 6). En canvi, els que fa per a edificis civils solen mostrar una major vivacitat, com al trencallum de la Casa Blanxart de Granollers (c. 1905).[19]



FIGURA 6. Barnadas Mestres, Josep Maria, *Timpà de l'església de les P.P. missionistes del Cor de Maria de Gràcia* (1906) (fotografia de l'autor).

[19] Soler Àvila, 2005: 34-37.

L'aprenentatge d'anatomia artística impartida a Llotja per Jeroni Faraudo per aquells anys es sens dubte un valor afegit per a aquesta fornada d'escultors modernistes.[20] L'aplicació dels coneixements adquirits havien d'anar lligats estretament als de l'estudi de la indumentària, aspecte de la seva obra de figura en què Barnadas explora la senzillesa i atemporalitats clàssiques, sense representació de teles exuberants o massa decorades, potser puntualment des de cert filtre renaixentista o barroquisme, com els plecs caiguts i roscats tipus salomònic del *Crist Lloberas* (c. 1897) del cementiri d'Arenys. Les robes d'estàtues exemptes primerenques seves, com els esmentats *Sant Joaquim* o el *Sant Antoni de Pàdua*, beuen també de l'escultura barroca. Un referent o inspiració que de ben segur incorporà pel que fa al tractament de robes seria l'obra de Fuxà.

Pel que fa a la gestualitat de les seves figures, el gest manual i simètric d'orant és important en el seu repertori, ja que el repeteix quan molts el refusen, amb excepcions com l'esmentada de Llimona o alguns exemples d'iconografia angèlica funerària. Barnadas el fa seu —com Clarasó fa seu el filo-tanatorial encreuament de braços al pit— permetent-li reforçar tant la simetria, ja fora des de la frontalitat o lateralitat de les representacions, com per exemple a l'esmentat timpà de Gràcia. El braç alçat al cel també serà un recurs habitual de Barnadas i d'una significació tant laica com religiosa: el podem trobar tant a la bacant de la mateixa Casa Blanxart, com al mateix *Crist Lloberas*; un tipus d'iconografia amb gran implantació en l'escultura francesa de finals de segle de la mà d'escultors com Hippolyte Moreau, que amb les reproduccions d'obres seves de caire al·legòric, com per exemple *La Vigne*, assolí gran èxit popular.

Aspectes de composició també eren tinguts molt en compte per Barnadas a les escenes de grup on, més enllà del ritme o el moviment, li interessava l'equilibri i la proporció. Les severes simetries de l'estació del *Via Crucis* de Montserrat dedicada al *Cinquè Misteri de Goig* (1905), o el pas amb el *Descens de la Verge Maria* (c. 1920) ens mostren grups d'un ordre compositiu manifests. Si bé el moviment en Barnadas sol ser més estàtic i finalista, d'acció ja realitzada o en potència, a les figures del trencallum Blanxart i l'àngel de l'*Hipogeu Durall-Suris* (1904) del cementiri de Lloret —amb gran solució d'encreuament entre ales i creu, i una obra mestra de la iconografia angèlica catalana— el potencia mitjançant cert enlairament postural, puntuat amb l'expressió dels rostres, en aquests casos, de joia o de misericòrdia davant la mort. Serà, però, en els seus bronzes de Montserrat (1892) on es lluirà amb un cicle narratiu colombí a la manera dels seus admirats escultors renaixentistes com Ghiberti, amb uns extraordinaris baixos relleus atapeïts de figures, dinàmics i d'una extraordinària solució de profunditat en termes de perspectiva.

Pel que fa al seu repertori més decoratiu i aplicat,[21] Barnadas assumeix sense conflicte les noves tendències decorativistes i simbolistes de l'*art nouveau* quan representa una naturalesa vegetal lluny de la de l'abisme romàntic o de la mitològica del gust neoclàssic; una expressió decorativa conduïda per ell de manera magistral a moltes de les seves obres d'escultura aplicada a partir de múltiples elements arquitectònics decoratius, com els ordenats i alhora frondosos capitells de la Caixa d'Estalvis de Sabadell (1906-1913),[22] o els de la Casa Trinxet (1902-1904), que seran segell seu a altres treballs.

La representació de la naturalesa connectarà l'inherent classicisme de Barnadas amb la modernitat, sent alhora un contrapunt i una argamassa floral i animal que uneix les iconografies representades

[20] Rodríguez Samaniego (2012).

[21] Sala (2014); López Pérez (2014). Aquests dos treballs incideixen en aspectes interessants relacionables amb el repertori de l'obra escultòrica i arquitectònica de Barnadas.

[22] Alcolea i Gil, 1994: 108-115.

als elements estructurals, més enllà de la fornícula, la basa, l'arquació, i ho fa amb capitells, mènsules, dovel·les o permòdols de naturalesa anticlàssica en comparació amb la morfologia dels ordres canònics, posant l'arquitectura al nivell de la tectònica natural o geològica, i la nova escultura aplicada que esdevé la seva natural emanació. Barnadas sap guarnir els edificis d'acord amb les exigències dels arquitectes com pocs. Això s'observa als seus grans treballs de Granollers, especialment a la Casa Blanxart, on fa una composició —si bé amb cert ordre propi del seu tarannà— on integra la iconografia clàssica del vi, amb la bacant sostenint una àmfora i gaudint de la contemplació extàtica del raïm, la representació d'aus autòctones[23] entre les branques, les parres curulles de perfectes fulles i pomells de raïm, i les arquacions entrecreuades i fitomòrfiques, trencant les clàssiques apuntades o de mig punt. Com a seu d'un vinater, és interessant constatar com aquest treball enllaça el simbolisme modernista amb cert idealisme social; desig de prosperitat de la realitat agrària catalana de l'època, en uns anys d'expansió i consolidació comercial de la qual ell també fou partícip i artífex.

Barnadas als estudis d'aplicació de l'Escola Oficial de Belles Arts: l'*Enseignement des arts decoratifs* de Léon Charvet

Pararem ara atenció als dos quaderns que veuen la llum relatius als seus estudis i que ens poden ajudar a apuntar alguna de les característiques i dinàmiques de l'ensenyament artístic d'aquella època a partir d'un cas particular, tenint en compte que aquest tipus de documentació és rar que hagi perviscut en tants casos com artistes hi ha.[24] Si bé el punt de vista de l'alumne principiant no pot ser posat al nivell (com a font) dels discursos acadèmics, les actes, la crítica o la historiografia, pot ser tingut en compte ja que se'n pot desprendre, o podem arribar a intuir-ne, informacions rellevants, com crec que és el cas.

El primer d'ells, intitulat "Barnadas", es pot datar el curs 1880-1881 i correspon al primer (de dos cursos) de l'assignatura Dibuix General Artístic dels anomenats Estudis d'Aplicació.[25] Hi ha divuit esbossos de figures geomètriques bàsiques (planes i amb volum), tres d'elements arquitectònics decoratius (fig. 7) i sis d'elements florals (fig. 8) que podrien haver estat presos tant de làmines com del natural, i una còpia, probablement presa del natural, de l'escultura d'inspiració mitològica d'*Amfítrite* (1881) de Josep Gamot que hi ha a la cascada del Parc de la Ciutadella de Barcelona i en la qual ja podem distingir l'habitual claredat del seu traç, diàfan i concís. Si el comparem amb l'escultura original, però, s'observa més una voluntat d'interpretació que no pas de còpia exacta, on probablement l'alumne havia de donar també la seva versió, per subtil que fos, d'allò que copiava (fig. 9-10).

En general podem observar una seqüència interessant que va des de la geometria bàsica de volums fins a representacions més fidels a la realitat o a la idealitat, i on l'aprenentatge del dibuix era un dels pilars de l'ensenyament artístic inclús als estudis d'Aplicades.

[23] A la seva escultura aplicada es poden comptar representacions d'aus aquàtiques com el bernat pescaire, el martinet, l'espluga-bous, el mussol o l'òliba, mamífers com la guineu, gossos, o el ratolí de camp, amfibis com el tritó, el gripau o la granota i insectes com la llagosta, etc., bestioles del Vallès Oriental i el Maresme que podem trobar a les desembocadures de rius, als boscs i a les vinyes i altres conreus. Barnadas cerca models a la nostra natura, amb l'aplicació als seus dibuixos previs una comprensió de l'anatomia animal —i de la morfologia vegetal— molt més propera al treball de camp en biologia que no pas fiada a la transmissió de models des de repertoris, tal com podem veure als seus quaderns de dibuix referits a la monografia de 2002. El seu domini del dibuix del natural li ho ben permeté.

[24] Soler Àvila, 2002: 34-36. On relaciono amb detall com inicia els seus estudis a l'Escola de Belles Arts de Barcelona a les Enseñanzas de Aplicación (1880-1883) i els continua a la Enseñanza Superior de Pintura, Escultura y Grabado (1883-1885).

[25] Barnadas i Mestres (c. 1880-1881). Quadern amb dibuixos originals a la mina de plom. (Propietat de la família Barnadas).



FIGURA 7. Barnadas i Mestres, J. M., *Dibuix de decoració barroca*. A: Barnadas i Mestres, c. 1880-1881: [5] (reproducció de l'autor).



FIGURA 8. Barnadas i Mestres, J. M., *Dibuix de flors silvestres*. A: Barnadas i Mestres, c. 1880-1881: [11] (reproducció de l'autor).

El segon quadern manuscrit, intitulat "Arte Decorativo", correspon a l'assignatura Història de les Arts Suntuàries, també dels estudis d'Aplicació, a la qual es va matricular el curs 1882-1883,[26] i conté resums en castellà traduïts del francès, seguint l'ordre del sumari, del llibre *Enseignement des arts decoratifs*, de Léon Charvet,[27] probablement el manual de referència bàsica per a l'assignatura i una influència forana en l'ensenyament artístic català de l'època a tenir en compte, de ben segur també inspiradora per a l'alumnat (fig. 11),[28] així com el treball final i la defensa del mateix de Barnadas per a l'assignatura esmentada.

Étienne Léon Gabriel Charvet (Lió, 1830 – París, 1916) fou un arquitecte, pedagog i historiador de l'art que gaudia a França de certa autoritat com a catedràtic d'arts decoratives des de 1868 i fins al 1884 a l'Escola Imperial de Belles Arts de Lió, ciutat de la qual també va ser director del Museu d'Art i Indústria. Fou inspector d'escoles i museus d'art nomenat pel Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts així com membre destacat de les Sociétés Departamentales des Beaux Arts. El seu enfocament era, en termes generals, enciclopèdic i històric, però a partir de cert moment de la seva

[26] Barnadas i Mestres (c. 1882-1883). Quadern d'apunts manuscrits en tinta de l'assignatura Historia de las Artes Suntuarias. (Propietat de la Família Barnadas).

[27] Charvet (c. 1880). Manual que segueix el patró d'una història de l'art general adaptada a les arts decoratives, i considerada la seva obra més notable. El nombre de reproduccions que inclou és considerable (1226), la qual cosa el converteix també en un repertori a tenir en compte, cosa que Charvet no pretén, tal com expressa al mateix pròleg. Totes elles són representacions esquemàtiques d'obres existents i que al text es refereixen. Si bé aquesta primera edició de 481 pàgines de què he disposat està catalogada a la BNF sense data, quadra tant amb els resums com en les referències a pàgines i il·lustracions concretes que d'ell fa Barnadas, per la qual cosa podem datar-la c. 1880. Les posteriors reedicions datades d'aquesta obra, sempre segons la BNF, són les de 1888 (que té, però, 471 p.) i les de 1900, 1920 i 1925.

[28] López Pérez, 2014: 143-145. Caldria afegir a les esmentades per l'autora, l'obra de caire historicista de Charvet, que inclou la reproducció de moltes obres inspirades en la naturalesa i que ens remeten a alguns aspectes de la decoració arquitectònica catalana de l'època.



FIGURA 9. Barnadas i Mestres, J. M., *Dibuix de l'escultura Amfítrite de Josep Gamot*. A: Barnadas i Mestres, c. 1880-1881: [12] (reproducció de l'autor).

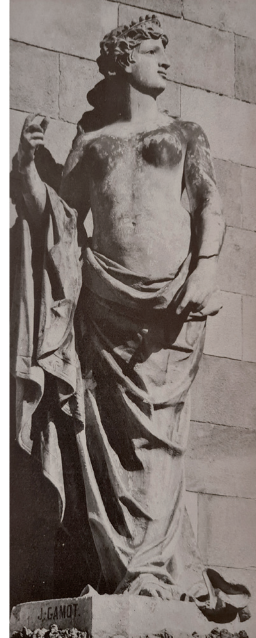


FIGURA 10. Gamot, Josep, *Amfítrite. Cascada del Parc de la Ciutadella de Barcelona* (1881). A: Garcia-Martín, 1984: 39 (reproducció d'una fotografia de Joan i Carles Aymerich).

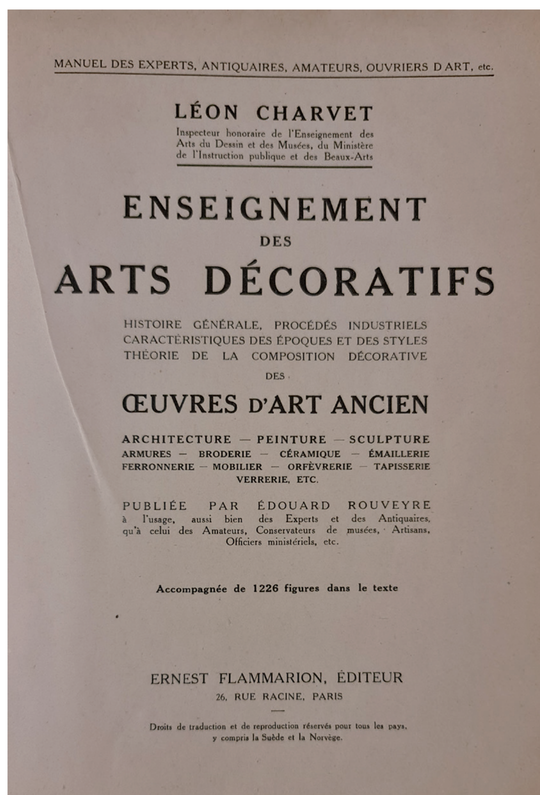
carrera va estar especialment interessat a reflexionar sobre la situació del disseny ornamental en relació amb el disseny artístic o art.[29] Als *préliminaires* del seu manual expressa el seu malestar pels qui volien aixecar una barrera entre art i art industrial i el menyspreu que envoltava les anomenades obres d'art decoratiu.[30]

La inclusió de Charvet dins el programa pedagògic de Llotja ha de ser vist com un exemple de modernitat des de l'acadèmia, potser no tant inflexible com s'ha pensat que era aleshores. De fet, nous vents de canvi ja s'anunciaven a l'entorn de la relació entre l'art i la indústria artística, que generaran no poc debat i canvis a l'època, com sabem. La llavor de les novetats que incorporarà Barnadas i els escultors de finals de segle també venien implícites en allò après a l'escola per aquells anys, novetats que des de Llotja s'importaven a nivell formatiu, com per exemple la filosofía de Charvet; en aquest sentit, només cal atendre a molts dels dissenys del seu manual i com inspirarien, sens dubte, alguns treballs seus, posant en evidència com li deu el repertori decoratiu modernista a un classicisme reinterpretat, no pas execrat (fig. 12).

El seu manual s'estructura en capítols temàtics seguint la cronologia canònica dels estils coneguda fins al moment, als quals segueix un paràgraf anomenat *Composition* amb indicacions per al professorat

[29] Perez (2008). Potser aquest nou enfocament de Charvet, del qual l'autora no esmenta la font, correspongui a quan diu que va iniciar la seva etapa com a docent a l'Escola de Belles Arts de Lió l'any 1868. Dos anys més tard Charvet publicaria *De l'enseignement des beaux-arts au point de vue de leur application à l'industrie lyonnaise* (1870), Lyon: Vingttrinier, on probablement ja reivindicaria aquest tracte just vers les arts decoratives, i que posteriorment desenvoluparà i fixarà a la seva gran obra *Enseignement des Arts Decoratifs*.

[30] Charvet, c. 1880: 2. *Quoiqu'un mépri injuste ait entouré les oeuvres dites d'Art décoratif et que certains artistes se soient plu à élever une barriere entre ce qu'ils noment le grand art et les productions d'art industrial, l'art est et serà toujours l'alliance d'une sage conduite de l'esprit dans le sentiment du beau, et de la main dans l'exécution du vrai, pour qualque oeuvre plastique que ce sait.*


MANUEL DES EXPERTS, ANTIQUAIRES, AMATEURS, OUVRIERS D'ART, etc.

LÉON CHARVET

Inspecteur honoraire de l'Enseignement des Arts du Dessin et des Musées, du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

ENSEIGNEMENT
DES
ARTS DÉCORATIFS

HISTOIRE GÉNÉRALE, PROCÉDÉS INDUSTRIELS CARACTÉRISTIQUES DES ÉPOQUES ET DES STYLES THÉORIE DE LA COMPOSITION DÉCORATIVE
DES
ŒUVRES D'ART ANCIEN

ARCHITECTURE — PEINTURE — SCULPTURE
ARMURES — BRODERIE — CÉRAMIQUE — ÉMAILLERIE
FERRONNERIE — MOBILIER — ORFÈVRERIE — TAPISSERIE
VERRERIE, ETC.

PUBLIÉE PAR ÉDOUARD ROUVEYRE
à l'usage, aussi bien des Experts et des Antiquaires, qu'à celui des Amateurs, Conservateurs de musées, Artisans, Officiers ministériels, etc.

Accompagnée de 1226 figures dans le texte

ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, PARIS

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.

FIGURA 11. Charvet, c. 1880, portada d'*Enseignement des arts décoratifs* (reproducció de l'autor).

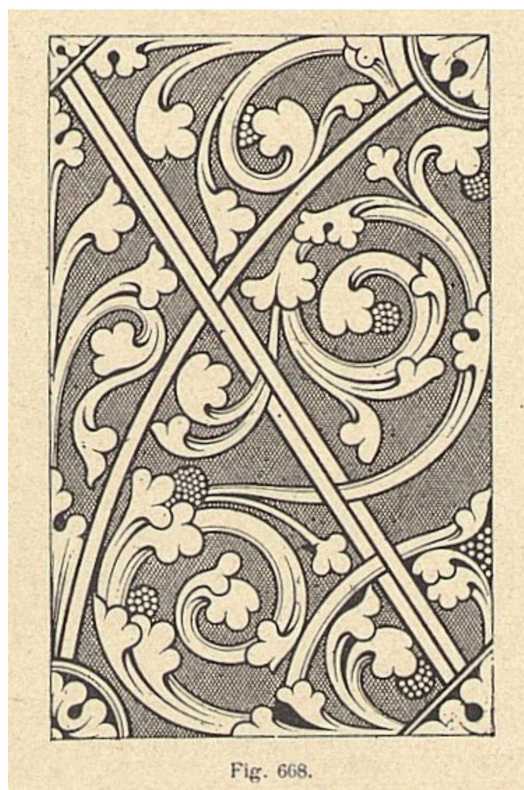


FIGURA 12. Anònim, c. 1880, *Figura núm. 668 reproduint una grisalla del s. XIII de la Catedral de Salisbury*. A: Charvet, c. 1880: 213 (reproducció Alex Narbona).

i l'alumnat i una bibliografia recomanada; Barnadas fa referència als seus resums a l'obra de Jean-François Champollion —recomanada per Charvet—, a la de l'egiptòleg Charles Blanc, de qui probablement tingué accés al seu llibre *Voyage de la Haute Égypte*, *observations sur les arts égyptien et árabe*, publicat a París per Renouard el 1876, així com a diverses obres del Museu del Louvre.

Tot i tractar-se de quaderns escolars primerencs, podem detectar cert interès en aquests aspectes de l'expressió artística que posteriorment desenvoluparà com a professional. Cal destacar, així, que subratlli al seu resum sobre Egipte paraules com *simple*, *grande*, o *simbolismo* al de Grècia, conceptes que, com hem vist, tindran ressò en el seu art.

Altres temes anotats als resums dels apartats *Composition* de Charvet, i que concentren la filosofia i pedagogia del lionès, tracten de la conveniència que el professor faci executar als seus deixebles nombroses còpies d'ornaments diversos abans d'afrontar composicions, o de la manera com representar els trets fisionòmics, les proporcions del cos humà o sobre la conveniència de l'adaptació entre forma i utilitat de l'objecte decoratiu en qüestió, per la qual cosa cal que l'alumne estigui familiaritzat amb diverses expressions de les arts plàstiques al llarg de la història, com figures, animals, plantes, ornaments i arquitectura, per a combinar-los, segons ens trasllada Barnadas de Charvet, per tal de crear l'estructura mateixa de l'objecte imposat pel seu destí o utilitat, revestint-lo d'un aspecte artístic i agradable. Es per això que Charvet defensa una comprensió de l'art ornamental acordat amb la història

de l'art, la seva indissociabilitat.[31] La seva posició pedagògica es mouria, doncs, dins els intents de conciliació entre les belles arts i les arts decoratives i industrials —no pas de supremacia de les unes vers les altres—, debat que ja tenia cert recorregut a Catalunya, i com a tarannà historicista, duu implícita certa apologia de l'eclecticisme.

Transcric a continuació els primers paràgrafs manuscrits —aquests sí en català prenormatiu— de la defensa del treball que sobre Egipte va fer Barnadas i que omplen les darreres pàgines del quadern:

> Senyors:
>
> No es pas avuy la primera vegada que desde aquest lloch he tingut lo gust de dirigirvos la paraula; per lo tant, crech ociós demanarvos novament en un exordi mes ó menos empalagós la vostra indulgencia, pues á tots vos consta cuan d'ella necesito. Convençut que no m'ha de faltar y fiat en ella, entro tot seguit á esplanar l'assunto que deu ser lo tema d'aquest petit treball. Aquest no es altra que fer un estudi lleuger y á grans rasgos de l'art escultorich en l'antich Egipte.
>
> Cuan tracta de ferse un treball del género del que m'ocupa en aquest moment s' presenten dos camins á seguir. Un, se redueix á buscar lo que han escrit altres sobre'l tema que s' desitja, y no cal dir que s' procura sempre buscar aquells autors de competencia y erudició mes reconegudas, pendre d'ells, extractanto, alló qu'es mes pertinent al objecte que'ns habem proposat y procurar arrodonir la cosa de modo que presenti un conjunt determinat. L'altra modo per ferho, y aquest requereix ja mes forsas per portarlo á cap, es per medi del estudi directe y particular del individuo, sobre los exemplars que tinga á la vista dé l'art que tracta d'estudiar y procurant trasmetrer á la major fidelitat posible las impresions rebudas y datos adquirits per aquest estudi directe y personal.
>
> En aquest traball, pues, tindré de valdrem principalment del primer dels medis indicats per l'escases d'obra de que s' pot disposar á Barcelona pertanyens al art faraónich, complementanlo ab lo record de las impresions rebudas en los museos, de Madrid y del Vaticano, dabant de'ls valuosos exemplars que en ells se tancan, principalment en l' últim.
>
> L. Charvet en la seva obra "*L'enseignement de l'art decoratif*" será'l que'm guii en la descripció y clasificació de las obras que á continuació tindré'l gust de esposar á la vostra curiositat.
>
> (Barnadas i Mestres, c. 1882-1883: [47-48]).

Barnadas fa referència a les impressions rebudes als museus de Madrid i del Vaticà, visites fetes a nivell particular i que no hem de confondre amb el viatge sufragat per la borsa de viatge de la Diputació Provincial que va guanyar en acabar els estudis, on optà per visitar diverses ciutats espanyoles, entre elles també Madrid.[32] En tot cas, a museus del Vaticà com el Museu Gregorià Egipci i a Roma, en general, de ben segur s'inspirà a bastament, tant per al seu treball sobre Egipte, com per altres obres posteriors seves.

La representació de la naturalesa en escultura aplicada serà una vessant professional seva que ja es prefigura en aquests primers anys d'estudiant, on es detecta un primer interès per la representació verista d'animals i que ell mateix destacarà als seus apunts sobre l'art funerari egipci; ell serà també un *animalier*, però no pas de saló o de bibelot, i molt menys d'exhibició virtuosa de besties exòtiques —molt més propi d'escultors avesats a cert exhibicionisme *épatant*—. Barnadas fuig d'exotismes o espectacles i se'n va a la fauna i flora autòctones que bé coneix com a agricultor i vinyataire, com hem dit. És significatiu que esmenti i subratlli el terme "*animalier*, com diuen los francesos en lo seu argot artistich", afegeix, en relació a la impressió particular que li causaren una vaca en alt relleu del museu de Madrid (probablement l'alt relleu de marbre anònim d'un taller romà de c. 20 a.C. – 60

31 Charvet, c. 1880: 2. *Les arts du dessin exigeant à la fois le trevail de l'esprit et celui de la main, leur enseignement devra donc comportar un exposé des idées et des efforts de toutes les nations, deuis l'époque la plus reculée, dans les moyens d'expression plastique d'ordres diferents qu'on nomme l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, lesquels se trouvant réunis dans les oeuvres d'art industrial et décoratif.*

32 Soler Àvila, 2002: 36-40.

que hi ha al Museu Nacional del Prado) i uns bustos de lleons del Vaticà "que'm deixaren pasmat", ens diu, afegint: "La primera per lo vigorós realisme ab que s'y havia anat a buscar lo detall .../... y en las lleonas de Roma per lo sentiment de gegant ab que sabien apropiarse, en traduir línies y masses d'una estraordinaria sencillés, lo caràcter, la vida y la posa de la femella del rey de las selves". Ja per acabar, transcric els darrers paràgrafs de la defensa del seu treball:

> Y veliaqui qu'hem arribat al terme de la nostra tasca; per final 'm permetré sintetizar per conta pròpia l'impresió que'm causa ó l' criteri que'm mereix aquest art que acabem de veure d'una manera tan ràpida. ¿Que's l'art esculptorich en aquest imperi Egipci, cual data s' pert en la nebulositat de sigles y sigles desconeguts? Cronologicamen parlant es lo bressol de l'esculptura, pues sa germana en antiguetad l'esculptura India poca influencia tingué sobre las posteriors generacions que arribaren en aquest art á un grau mes o menys elevat de perfecció. Efectivamen, encar que l'esculptura egipcia s' deixa influir en la seva decrepitud y decadència per l'escultura grega, no podien en cap manera negar los artistas de la Atica, ni de la Jonia y Corinto la maternitat de l'art qu'ells produian á la antiga Egipta y tots sabem que l'esculptura que produiren los Fidias, los Policlets, Lisipos, Scopas y demes mestres de la grecia, es la que ha portat y nodrit aquest gran moviment artistich verificat en los segles XIV, XV y XVI qu'es nomena Renaixament y que conta ab fites mestrarias tan consistents y valiosas com Donatello, Ghiberti y aquest colós que totom norma y pochs coneixen, Miguel Angel.
>
> Ojalá que en estos temps de lutxa y d'amor propi, s' tornés la vista alguna volta, tant los que produeixen com los que jutjen o dirigeixen en las arts, s' tornes la vista deya, á la serenidad y grandesa que respira aquesta antiga font de l'art esculptorich.
>
> Ojalá s'exigís als uns y als altres coneixements de lo que s'entenia per escultura allà 'l peu de las piràmides, que tal volta s' perderia algo, lo prurit dominan de la factura, pera buscar ab mes afany las cualitats per lo que serà inmortal com á escultor lo mon egipci, es á dir, lo perfecte coneixement del valor en las masas y las lineas pera produir obras que tingan lo primer que ha de tenir l'obra esculptorica y sensa lo cual es falsa, l caràcter
>
> He dit
>
> (Barnadas i Mestres, c. 1882-1883: [59-61])

Barnadas relaciona algunes de les obres més notables de l'art escultòric egipci i en descriu característiques i valors, alguns dels quals incorporarà al seu art. També expressa la creença que l'art egipci era el bressol de l'art juntament amb el de l'Índia, en un moment en què els estudis d'assiriologia eren a les beceroles. Barnadas enllaça finalment l'art egipci amb l'escultura grega i la del Renaixement —com a culminació— i de la qual admira artistes com Donatello, Ghiberti i Michelangelo, i es mostra també obertament partidari de les inspiracions que les obres de l'antiguitat haurien de suscitar en l'escultura del moment. Pel que fa als "temps de lutxa i d'amor propi" que refereix al penúltim paràgraf, els podríem circumscriure a l'ambient artístic del moment, però també poden fer referència al moment de progrés econòmic i industrial que es visqué a Catalunya en aquells anys de l'anomenada *Febre d'Or*, així com de la tardana *Renaixença*. Cal destacar que també subratllì la paraula *caràcter* per tancar la seva exposició, referint-se a allò d'intangible que determina la veritat, la gràcia i la singularitat de qualsevol creació amb pretensió de ser artística.

La participació de Barnadas a la reforma de *ca l'Ardiaca* de Josep Goday

El fet d'haver viscut la infantesa sota la tutela de Josep Marimon —un dels mestres d'obres d'Elies Rogent per a l'obra de l'edifici central de la Universitat de Barcelona—, i el seu talent innat amb el modelat de figures, de ben jove coneixeria dels rudiments per a moure's sense problemes entre

arquitectes, escultors, aparelladors i cànters.[33] Així, la seva tasca com a professional anà molt lligada a la d'aquells, i els noms dels quals amb qui va col·laborar no són pas poca cosa: Simó Cordomí, Josep Puig i Cadafalch, Adolf Ruiz-Casamitjana, Miquel Pascual, Jeroni i Joan Martorell, Josep Goday, Enric Sagnier, Roc Cot, entre d'altres.

De la nova documentació que exhumem hi ha també el quadern de comptes intitulat *Banco y Escultura*, amb informació dels anys 1920 al 1923 i que situa Barnadas en la realització d'algunes peces escultòriques, arquitectòniques i estructurals per a la reforma del pati de *ca l'Ardiaca* dirigida per Josep Goday i Casals,[34] aleshores arquitecte municipal de Barcelona i amb qui ja havia col·laborat l'any 1919.[35] Agustí Duran i Sanpere, aleshores director de la Secció Històrica de l'Arxiu Municipal, fou el gran defensor de la reforma per a la nova seu de l'AHC[36] i publicaria diversos articles i investigacions sobre l'edifici,[37] i a més establiria una sòlida base historiogràfica, sobretot amb la monografia de 1928.[38]

La rehabilitació per a la seu del nou arxiu requerí de ben segur d'un estudi previ minuciós però ràpid (la compra de *ca l'Ardiaca* per part de l'Ajuntament es fa el 1919, i es comença a rehabilitar l'any següent, a partir de les directrius de la Mancomunitat de 1916), ja que abastava diversos edificis adjacents i calia no perdre temps en assolir el nou equipament cultural.[39] La seva història constructiva i posteriors reformes la podem seguir actualitzada a la rigorosa darrera monografia publicada sobre l'edifici.[40]

La tríada Goday-Duran-Barnadas fou la que donà un renovat caràcter al pati i al seu pis o galeria superior descoberta aixecats per Altimira, propietari de la casa des de l'any 1870 i que també va fer altres reformes qualificades pel mateix Duran d'inconnexes i fastuoses. El pati, el claustre i el pis superior foren considerats per Duran, però, uns dels pocs encerts d'aquella reforma, tot i la seva mixtificació historicista que es remuntava a elements inspirats en el gòtic civil tardà, al segle XVI i al classicisme del barroc.[41]

---

33 Soler Àvila, 2002: 32-33.

34 Barnadas i Mestres, 1920-1923. Quadern de comptes dels treballs a *ca l'Ardiaca* (Propietat de la Família Barnadas).

35 Soler Àvila, 2002: 93-95. Per a qui va realitzar l'escut abarrocat dedicat a Àngel Baixeras (1919) a la cantonada de Via Laietana de l'antic Grup Escolar Baixeras. Ben conegut per ser l'autor, juntament amb Puig i Cadafalch (aleshores president de la Mancomunitat) i amb Falguera (també arquitecte municipal per aquells anys) de *L'arquitectura romànica a Catalunya* (1909-1924), Goday es caracteritzà, com a arquitecte, pel seu rigor formal i sobrietat de línies, així com per l'ús d'estructures senzilles de vocació clàssica i neobarroquista.

36 Duran i Sanpere, 1919: 1105-1110. On Duran reivindica l'edifici recentment adquirit per l'Ajuntament de Barcelona com a seu del futur Arxiu Històric de la Ciutat.

37 Duran i Sanpere, 1925: 260. On Duran considera les intervencions prèvies a la reforma d'Altimira de 1870 com a "...afegidures i puntals postissos que poden ésser llevats, si hom comptava amb dues eines igualment fines i subtils: sentit arqueològic i sensibilitat, per tal de defugir el perill de la buidor pintoresca i de l'afectació arcaica"; Duran es declararia, doncs, contrari a les teories de restauració, ja superades per aquells anys, de Viollet-le-Duc i proclius a la invenció d'elements arquitectònics. Abans, Domenech i Montaner, i des d'una filosofia de mínims, va fer una reforma on només afegí alguns elements emblemàtics i mobles per tal d'adaptar l'edifici als usos del Col·legi d'Advocats, que tingué la seva seu a ca l'Ardiaca entre 1895 i 1920.

38 Duran i Sanpere (1928). Completa monografia sobre la història del conjunt arquitectònic i les seves reformes, i obra de referència tant per a posteriors treballs sobre la seva història com per a futures remodelacions; Duran i Sanpere, 1972: 401-418; on Duran fa una refosa en català del seu article de 1925 i de la monografia de 1928.

39 Duran i Sanpere, 1925: 262. "Comprada que fou per l'Ajuntament la Casa de l'Ardiaca i planejada la seva restauració i adaptació .../... lluny de la cobejança mercantilista.., lluny també del caprici variant dels pseudorrestauradors."; expressió d'alleujament de Duran davant l'adquisició del casal com a futura seu de l'Arxiu Històric de la Ciutat.

40 Caballé, González (2018). Darrera gran aportació sobre història de *ca l'Ardiaca*; al llibre els autors també fan esment del classicisme que Duran i Goday volien mantenir a la reforma del claustre o pati, tot i desconèixer l'aportació de Barnadas perquè no els consta, entenem, a cap documentació.

41 Duran i Sanpere, 1925: 261. "Fou un encert [de la reforma d'Altimira], segurament, continuar les arcades del pati fins a fer claustre rodat, posant al mig el bocatge d'un pou antic, engrandit i mudat en brollador..."; a l'antic pati obert anterior a reforma d'Altimira (sense voltes ni galeria superior com ara les coneixem) hi havia una barana de ferro que coneixem, entre d'altres, pels dibuixos de Maurici Vilomara, reproduïts tant al treball de Duran de 1925 com a la monografia de Caballé i Gonzàlez de 2018; Duran i Sanpere, 1928: 16; "A mano

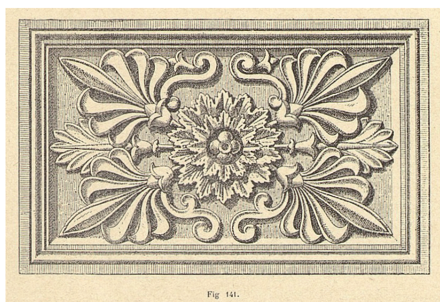


FIGURA 13. Anònim, c. 1880, *Figura n. 141 reproduint un element decoratiu del temple d'Apolo a Didyma* (c. 300 a. c.). A: Charvet, c. 1880: 53 (reproducció Alex Narbona).



FIGURA 14. Barnadas i Mestres, J. M., *Dovel·les i mènsula matxó sota les voltes del pati de ca l'Ardiaca* (fotografia de l'autor).

Així, al pati pròpiament dit, es varen respectar els arcs del tipus carpanell rebaixat o ançapaner de la reforma d'Altimira, tipus d'arc, si bé no el més comú, propi del gòtic civil. Sota els arcs de la galeria s'incorporaren dovel·les potser inspirades en alguns dels dissenys que Barnadas coneixia de Charvet, almenys en la seva configuració rectangular i simètrica (fig. 13) i les mènsules matxó —les noves d'un inequívoc barroquisme—. Les noves dovel·les presenten quatre dissenys diferents a l'intradós i defineixen els arcs perpendiculars de les voltes d'aresta rebaixada fins a la seva connexió amb els murs via mènsules matxó (fig. 14). També es va eliminar una jardinera d'obra al pis superior que estava adossada a la barana de la façana principal,[42] i es va fer un arrambador de ceràmica al voltant dels murs sota les arcades.

Duran ens diu també que del pati superior calia reconstruir tota la balustrada (fig. 15),[43] fent-se una nova d'interrompuda, cada deu balustres aïllats, per pilastrons que donen una major robustesa estructural al conjunt. A més, però, es van fer quatre trams més de balustres: tres d'ells resseguint el segon tram d'escala (fig. 16), i que també hi eren a la reforma d'Altimira, i un altre, al primer tram d'escala, rematat aquest amb un passamans (fig. 17). La balustrada anterior feta amb la reforma d'Altimira (fig. 18) tenia la mateixa configuració classicitzant que la nova, feta en el més pur estil classicista del barroc.[44]

A més del quadern de comptes hi ha un rebut solt de feines fetes a ca l'Ardiaca relatiu a un pagament de Barnadas a Juan Pelegrí de juliol de 1920, qui rep cinc-centes ptes. "a cuenta de trabajos escultura Casa Arcediano", i ara també coneixem una adreça nova impresa a un sobre de correu adjunt a aquests quaderns i rebut, que situa el seu taller d'escultura al carrer Tordera número 39 de Gràcia,[45] probablement el mateix que llogava per a treballar els models per a la reforma i que es relaciona, com veurem, a la llibreta de comptes, ja que aleshores Barnadas ja havia tancat el seu taller habitual del carrer Provença, núm. 314.

derecha, dos arcos de piedra sobre columnes sostenian una pequeña terraza o galeria, y dieron pie, mucho mas tarde .../... a la construcción del claustro que vemos hoy dia, tan bien adaptado al ambiente general de la casa, que parece haber estado siempre en su sitio.".

[42] Duran i Sanpere, 1919: 1108. Fotografia on es veu la balustrada clàssica d'Altimira i la jardinera que també s'eliminaria amb la reforma de Goday. Tot i la qualitat de la fotografia, es distingeixen en ella unes arquacions a un dels seus costats que desentonaven amb l'ordre imposat per la successió restant de balustres.

[43] Duran i Sanpere, 1928: 33. "Hubo necesidad, tambien, de hacer una nueva balaustrada del patio alto, pues la que havia puesto Altimira, a más de ser de escaso gusto, se desmoronaba sin remedio por la mala calidad de la piedra."; si bé només esmenta la gran balustrada del pis superior, Barnadas també va fer la resta de trams.

[44] Duran, 1919: 1108. Fotografia de la balustrada d'Altimira.

[45] Soler Àvila, 2002: 62. Barnadas tingué el seu taller al carrer Provença núm. 314 des de 1902 i fins a finals dels anys vint. Ara es pot afirmar que el deixaria a finals del 1919, poc abans de començar la reforma de *ca l'Ardiaca*.



FIGURA 15. Barnadas i Mestres, J. M., *Balustrada de la terrassa de ca l'Ardiaca* (fotografia de l'autor).



FIGURA 17. Barnadas i Mestres, J. M., *Pilastró i balustres primer tram d'escala de ca l'Ardiaca* (fotografia de l'autor).



FIGURA 16. Barnadas i Mestres, J. M., *Pilastró i balustres aïllats de ca l'Ardiaca* (fotografia de l'autor).

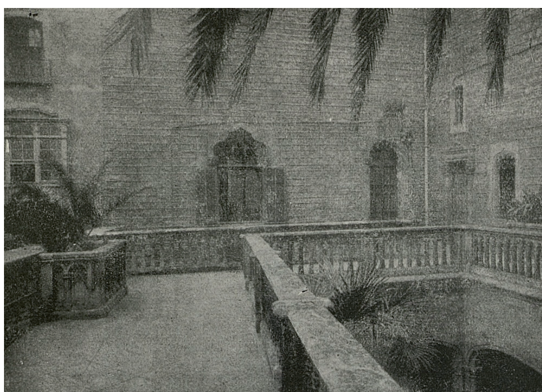


FIGURA 18. Anònim, 1919, *Balustrada ca l'Ardiaca*. A: Duran i Sanpere, 1919: 1108 (reproducció Alex Narbona).

La primera pàgina del quadern nomes conté anotats imports de cinc-centes i set-centes-cinquanta ptes. que de ben segur corresponen als pagaments que faria Barnadas per avançat al taller o tallers de Sebastià Trullols i Juan Pelegrí.[46] D'acord amb aquestes anotacions, la quantitat total que rebrien la podríem situar entre 6.000 i 8.500 ptes. per executar les peces.

[46] Probablement els traductors a pedra emmotllada dels models de Barnadas que ell mateix subcontractaria, i dels quals no he trobat cap referència a les fonts.

Les dues següents pàgines, anotades com si en fos una d'apaïsada, inclouen conceptes datats el maig de 1920 relatius a les despeses de logística de Barnadas, ja que per aquells anys, com he dit, no disposava de taller fix a Barcelona, les quals ascendirien a 802'5 ptes.:

1920 Escultura Ingressos Sortides

Maig 1. Lloguer del taller de Janer, Febrer, Març, Abril i Maig..................................262'50

" 1. Gastos de baixar a Barcelona en dits 5 mesos...250

" 1. Adelanto a Sebastià Trullols en el mes de Febrer a c/...250

" 1. Despeses de Material (fotografies) i taller...40

(Barnadas i Mestres, 1920-1923: [2-3])

El fet de consignar despeses de fotografies és interessant, en concepte d'eines de translació a la pedra i per a prendre mesures exactes d'estereotomia,[47] i tanmateix com a pauta per a respectar el projecte de reforma del pati des del taller amb els model·lats i emmotllats posteriors. Aquestes despeses, però, no es veuen reflectides a cap dels assentaments de factures, però són concloents sobre el rigor i compromís amb què Barnadas afrontava els seus encàrrecs.

Abans de relacionar les dotze factures de les pàgines següents del quadern (fig. 19), Barnadas redacta una relació parcial (on no s'esmenten ni pilastrons ni peanyes) dels preus donats en un principi a Goday, cosa que seria un pressupost bàsic del preu unitari d'execució d'aquestes.

FIGURA 19. Barnadas i Mestres, J. M., *Relació parcial de factures per treballs a ca l'Ardiaca*. A: Barnadas i Mestres 1920-1923: [4-5] (reproducció de l'autor).

[47] L'estereotomia era una tècnica que bé coneixia, ja que la decoració escultòrica d'edificis no deixava de ser, en part, cantera (és una cantera? No té traducció 'cantería') que s'integra a parts de l'estructura arquitectònica dels edificis a decorar, i havia d'anar encaixada segons unes regles per a evitar-ne el despreniment.

La factura número I inclou la realització de la totalitat dels vuit models: els quatre de dovel·les que anirien ubicant-se alternativament, el de les mènsules matxons,[48] de la qual va realitzar i facturar un model però cap execució de peça, per la qual cosa interpretem que les faria un altre taller aliè a Barnadas, potser a partir del seu model, i per acabar, els de balustre i pilastró. Aquesta factura també inclou l'execució de deu pilastrons de balustrada.

Les tres factures següents, II, III i IV,[49] són iguals i s'hi refereix l'execució en pedra de divuit peanyes[50] i seixanta dovel·les. A les factures núms. V, VI i VII l'obra ja sembla avançar a un ritme major, subministrant-se dotze peanyes, cinquanta-vuit dovel·les, trenta-vuit balustres aïllats i tres pilastrons de balustrada, per a rematar amb les darreres cinc factures, de la VIII a la XII, on factura cent-quatre balustres aïllats i un pilastró. En resum, l'import dels models de guix facturats fou de 1.400 ptes., la seva execució en pedra a 17.487 ptes., i el total facturat ascendí a 18.887 ptes.

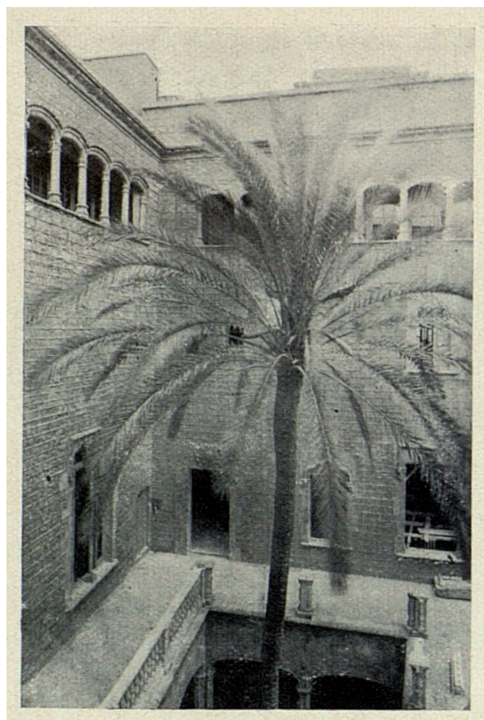


FIGURA 20. Anònim, 1923, *Obres al pati de ca l'Ardiaca l'any 1923*. A: Duran i Sanpere, 1928: 32 (reproducció Alex Narbona).

Una observació de les peces revela, pel seu granulat característic i sense vetejat, l'ús de pedra emmotllada, que donà tant uniformitat a les peces com una major resistència estructural al conjunt. Els models en guix probablement serien tant la guia del disseny original, com l'ànima per a fer els motlles buidats per a la pedra emmotllada.[51] Els pilastrons de la balustrada, per exemple, en confirmarien també l'ús, ja que a cada costat seu incorporen mig balustre, com si dos de sencers estiguessin integrats al pilastró.

Les primeres peces es començarien a lliurar no abans el mes de juny de 1920. Hem de tenir en compte la tasca prèvia de cinc mesos (de gener a maig de 1920) de fixació dels dissenys, càlculs, modelat, etc. Es més plausible pensar que Trullols i Pelegrí rebrien avançaments de Barnadas al llarg de la segona meitat de l'any 1920, el 1921, el 1922 i potser el 1923[52] —ja fos a compte seu o per avançaments li que faria l'ajuntament—, i que les factures s'endossarien, tal com expressa la cronologia de la llibreta, al llarg del 1923, un cop quadrats tots els comptes generats des de 1920. En tot cas, no podem fiar a les dates dels assentaments de factures (de febrer a octubre de 1923) el ritme real de la rehabilitació del

[48] Un *matxó* és un pilar d'obra adossat al mur mestre entre dues obertures. Les "mènsules matxons arcs pati" que escriu Barnadas a les factures refereixen al doble caire d'aquestes, tant decoratiu com estructural, i al lloc on van incorporats: suporten l'arrencament d'un arc dovel·lat a ambdós extrems. Es tracta de les mènsules abarrocades que veiem sota els arcs i que connecten les dovel·les amb els murs dels mateixos arcs per la part mitja superior d'ells i amb els murs interiors de les voltes.

[49] Només utilitza la numeració aràbiga per a la número dos.

[50] Les anomenades a les factures "peanyes arcs pati" refereixen les peces amb forats d'encaix que rematen per dalt i per baix els trams de deu balustres. El nombre de peanyes facturats per Barnadas foren 30, però n'hi ha 28 construïts; aquesta desviació potser fou deguda al trencament o pèrdua de dues peces, ja que a la factura VII en factura dos quan ja estaven facturades les 28 necessàries (factures de la 2 a la VI).

[51] La massa de la pedra, ja desemmotllada, encara fresca, hauria de ser tractada manualment per a igualar les peces, eliminant petites rebaves o imperfeccions del desemmotllat, molt especialment amb peces com les dovel·les. De fet, una revisió en detall permet detectar petitíssimes diferències entre dovel·les d'un mateix tipus.

[52] Duran i Sanpere, 1928: 32. On veiem dues fotografies de les obres del pati datades el 1922 i el 1923.

pati, perquè van ser fetes a posteriori, ni tampoc deduir les aturades de les obres per imprevistos esmentades vagament per Duran,[53] que bé podrien haver-se produït per imponderables inherents al calendari de rehabilitació global de l'edifici (fig. 20), com per qualsevol dels fets violents que es produïren en aquells convulsos primers anys vint a Barcelona i previs al cop d'estat del 1923.

La tria d'un escultor com Barnadas, amb prou mèrits acumulats, tant per la capacitat de la seva marca i tallers associats, com en la reconeguda empremta classicitzant del seu llenguatge ben après a Llotja, venia també avalada per la seva experiència en rehabilitacions de gran calat com la de l'Ajuntament de Granollers, tot i que aquesta darrera obra diferia tant en fons com en forma En general, l'actuació de Goday és continguda i profundament antiviolletiana, d'intervenció rigorosa i coherent; no hi ha lloc per al fals arquitectònic, perquè es respectà, sempre pel que fa al pati, l'òptima configuració d'inspiració historicista d'Altimira, mantenint-ne i millorant l'equilibrat classicisme que també defensava Duran.[54]

En tot cas, una fita documentada de Barnadas que cal afegir tant al seu catàleg com a escultor arquitectònic en un lloc especial, car seria la darrera obra d'envergadura en la qual participaria, com a la història constructiva de *ca l'Ardiaca*.

[53] Duran i Sanpere, 1925: 262. "...foren començades les obres, represes i aturades diverses vegades, pròximes, finalment, a ésser enllestides i closes"; interrupcions d'obres que es veuen expressades a la documentació de Barnadas per aquest interval de gairebé tres anys des de principis del 1920 i fins la data de la darrera factura d'octubre de 1923.

[54] Duran i Sanpere 1928, 28. "...es fuerza confesar que su restauración fué generalment respectuosa, y que en las innovacions tuvo verdaderos aciertos."

Fonts primàries

BARNADAS i MESTRES, Josep Maria (c. 1880-1881). *BARNADAS*. [Barcelona]: Quadern amb dibuixos originals a la mina de plom. 12 p., apaïsat 20'8 x 27'9 cm.

BARNADAS i MESTRES, Josep Maria (c. 1882-1883). *Arte decorativo*. [Barcelona]: Quadern d'apunts manuscrits en tinta de l'assignatura *Historia de las Artes Suntuarias*. 61 p., 21'3 x 15'5 cm.

BARNADAS i MESTRES, Josep Maria (1920-1923). *Banco y Escultura*. [Alella]: Quadern de comptes dels treballs de Barnadas a *ca l'Ardiaca*. 7 p.; 21 x 15'3 cm.

Referències bibliogràfiques

ALCOLEA i GIL, Santiago (1994). *Els edificis de la Caixa d'Estalvis de Sabadell. Una mostra del modernisme català*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell.

BARNADAS RIBAS, Mireia (2013). *El Sindicat Alella Vinícola. Innovació tècnica i arquitectònica*. L'Espluga de Francolí: Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya [et al.]; comunicació per a la sessió 3 de les Jornades d'Estudi *Vinyes, vins i cooperativisme vitivinícola a Catalunya (De la vinya a la fassina)*.

BENET, Rafael (1949). "La escultura posterior a Rodin / Apéndice a la escultura espanyola, portuguesa e hispanoamericana de los tiempos neoclásicos, románticos y naturalistas". A: Alexander Heilmeyer, Rafael Benet, *La escultura moderna y contemporánea* (2a ed.), p. 141-402 i p. 403-415. Barcelona: Labor (Colección Labor. Sección IV. Artes plásticas, núms. 442-444).

CABALLÉ, Francesc, GONZÀLEZ, Reinald (2018). *La Casa de l'Ardiaca de Barcelona: Dos mil anys d'història*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Arxiu Històric de la Ciutat.

CHARVET, Léon (c. 1880). *Enseignement des arts decoratifs: histoire Générale, procédés industriels caractéristiques des époques et des styles théorie de la composition décorative des oeuvres d'art ancien... Accompagnée de 1226 figures dans le texte*. Paris: Ernest Flammarion, Editeur.

DILLA, Ramon, TORRAS, Maria (eds.) (2020). *Els Vallmitjana i l'escultura moderna a Catalunya. Recull de ponències presentades a les jornades científiques..., celebrades el 8 i 9 de maig de 2019 i organitzades per la Universitat de Barcelona i el Seminari Conciliar*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

DURAN I SANPERE, Agustí (1919). *L'Arxiu Històric de Barcelona i la Casa de l'Ardiaca*. Barcelona: Editorial Catalana (*D'Ací d'Allà*, vol. V, núm. 12-12-1919, p. 1105-1110).

DURAN i SANPERE, Agustí (1925). "La Casa de l'Ardiaca, Barcelona: Antoni Rovira i Virgili", Fundació Revista de Catalunya (*Revista de Catalunya*, vol. II, any II, núm. 09-03-1925, p. 252-263).

DURAN i SANPERE, Agustí (1928). *La Casa del Arcediano y el Archivo Histórico de la Ciudad*. Barcelona: Libreria Francisco Puig (*Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, vol. XV, 01-10-1928).

DURAN i SANPERE, Agustí (1972). "La Casa de l'Ardiaca". A: Agustí Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*, p. 401-418. Barcelona: Curial (*Documents de Cultura*, vol. I).

ELIAS, Feliu (1926, 1928). *L'escultura catalana moderna. Vol. I: Procés evolutiu, vol. II (I de la Secció d'Art i Arqueologia) i Vol. II: Els artistes, vol. 7 (II de la Secció d'Art i Arqueologia)*. Barcelona: Editorial Barcino (Enciclopèdia Catalunya)

FONTBONA, Francesc (dir.) (2003). *El Modernisme: les arts tridimensionals, la crítica del Modernisme* (vol. IV). Barcelona: L'Isard.

GARCIA-MARTIN, Manuel (1984). *Estatuària pública de Barcelona* (Vol. I). Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, S. A.

GIMENO, Javier (2001). *La medalla modernista* (catàleg de l'exposició). Barcelona: MNAC.

La Ilustración Artística. Periódico semanal de literatura, artes y ciencias. Any XXXIV, núm. 1735, 29-03-1915. Barcelona: Montaner & Simón.

LAPLANA, Josep de C. (2001). *Montserrat. Mil anys d'història* (2a edició). Manresa: Angle Editorial.

LÓPEZ PÉREZ, Fàtima (2014). "Mètodes d'aplicació i repertoris per a l'ornamentació vegetal del modernisme". A: Pere Capella, Antoni Galmes (coords.), *Art i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*, p. 139-152. Barcelona: Universitat de Barcelona (Col·lecció Singularitats).

MARIN, M. Isabel (2002). "L'escultura aplicada a l'arquitectura". A: Francesc Fontbona de Vallescar (dir.), *El Modernisme: a l'entorn de l'arquitectura* (vol. II), p. 221-238. Barcelona: L'Isard.

OLANO PUCHADES, Jesús (2012). "Medalles de Josep Maria Barnadas". A: Miquel Crusafont i Sabater (dir.), *Acta Numismàtica* 41-42, p. 359-363. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Numismàtics (Institut d'Estudis Catalans).

PEREZ, Marie-Félicie (2008). *León Charvet (15 mai 1830, Lyon – 1916, París)*. París: Institut National d'Histoire de l'Art; veu actualitzada a 5 de desembre de 2008 de Léon Charvet per a la base de dades de l'INHA [en línia]. https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/charvet-leon.html [Consulta: 10 de gener 2022].

PLANAS i MARESMA, Jordi (2006). *Els propietaris i l'associacionisme agrari a Catalunya (1890-1936)*. Barcelona: Centre de Recerca d'Història Rural de la Universitat de Girona [*et al.*].

RODRÍGUEZ CODOLÀ, Manuel (1947). *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany*. Barcelona: Amigos de los Museos.

RODRÍGUEZ SAMANIEGO, Cristina (2012). "L'anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Ávila (1843-1932)". A: *Butlletí XXVI de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, p. 63-79. Barcelona: RACBASJ.

SALA, Teresa-M. (2014). "L'estudi del bestiari modernista. Apunts per a una primera aproximació". A: Pere Capella, Antoni Galmes, (coords.), *Art i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*, p. 153-170. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona (Col·lecció Singularitats).

SOLER ÀVILA, Xavier (2002). "L'escultor Josep Maria Barnadas i Mestres (1867-1939)". A: B*utlletí XVI/II de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, p. 27-98. Barcelona: RACBASJ.

SOLER ÀVILA, Xavier, (2005). *L'obra escultòrica de de Josep M. Barnadas a Granollers*. Granollers: Museu de Granollers. (LAURO: *Revista del Museu de Granollers*, núm. 28, 01-09-2005, p. 25-38).

SOLER ÀVILA, Xavier (2010). "Josep Maria Barnadas i Mestres". A: Gonzalo Anes (dir.) (2011-2013), *Diccionario Biográfico Español*, p. 45-47. Madrid: Real Academia de la Historia (vol. 7) de "Barco González" a "Bereber".

SOLER ÀVILA, Xavier (2019). *The works of Josep Maria Barnadas at catalan cemeteries: the rise of funerary sculpture in Modernism*. Barcelona: Archive.org [en línia]. https://archive.org/details/theworksofjosepmariabarnadasincatalancemeteries [Consulta: 4 de gener 2022].